

Álvaro Faleiros

RESUMO/ RESUMÉ

“SALUT”: A MODERNIDADE DE MALLARMÉ EM TRADUÇÃO

Resumo: A história das traduções da poesia de Mallarmé no Brasil remete, com frequência, ao trabalho dos poetas concretistas. Com efeito, foi a partir do lugar de destaque dado por eles que o poeta francês passou a ocupar outro lugar no sistema literário brasileiro. O intuito deste artigo é, a partir de traduções brasileiras do poema “Salut”, discutir implicações da poética concretista do traduzir.

Palavras-chave: Tradução poética; Mallarmé; recepção no Brasil.

“SALUT”: LA MODERNITÉ DE MALLARMÉ EN TRADUCTION

Résumé: L’histoire des traductions de la poésie de Mallarmé au Brésil renvoie assez souvent au travail des poètes concrétistes. En effet, c’est à partir de l’importance donnée au poète français que celui-ci devient un poète de premier ordre dans le système littéraire français. L’objectif de cet article est de discuter, à partir des traductions brésilienne du poème “Salut”, les implications de la poétique du traduire des concrétistes.

Mots-clés: Traduction poetique; Mallarmé; reception au Brésil au Brasil.

“SALUT”: A MODERNIDADE DE MALLARMÉ EM TRADUÇÃO

Álvaro Faleiros

Universidade de São Paulo
alvarofaleiros@gmail.com

1. Mallarmé no Brasil: primeiras aproximações

Para compreender a importância do lugar que Mallarmé ocupa na obra dos concretistas, cabe lembrar que, na primeira metade do século XX, a poesia de Mallarmé e suas traduções circularam de modo bastante restrito no Brasil.

Araripe Júnior, em 1888, ao se referir ao “verdadeiro grupo dos simbolistas”, declara que Stéphane Mallarmé é sua “encarnação perfeita” (GUIMARÃES, 2010, p. 28). É também numa revista simbolista, *Vera Cruz*, que, em 1898, Silva Marques publica o primeiro artigo mais extenso dedicado ao poeta francês, no qual aponta para a “influência benéfica de seu ensinamento” (GUIMARÃES, 2010, p. 29). Nesse contexto, surgem as primeiras traduções de Mallarmé no Brasil. José Paulo Paes, em seu histórico da tradução literária no Brasil, assinala que: “quanto ao paulista Batista Cepelos, parece ter sido o primeiro a traduzir, no Brasil, a poesia de Mallarmé”, (PAES, 1990, p. 24). sem precisar que poema seria, nem o contexto de sua publicação. Guimarães, em seu preciso estudo sobre o poeta francês, debruça-se sobre o assunto, descobrindo no livro de poemas *Vaidades*, entre os poemas do próprio Cepelos e outras traduções, a tradução do poema “O azul”, cuja data não se pode precisar, pois “o livro foi publicado em 1908, mas traz a indicação de que inclui poemas de 1899-1908” (GUIMARÃES, 2010, p. 17).

A primeira tradução *publicada* no Brasil não parecer ser, pois, a de Cepelos e sim a do poema “Tristesse d’été”, “feita por Escragnolle Dória e publicada com o título ‘Tristeza Estival’ na revista carioca *Rua do Ouvidor*, de 11 de maio de 1901”, (GUIMARÃES, 2010, p. 17) cerca de três anos após a morte de Mallarmé.

Uma terceira tradução completa as traduções do “ciclo simbolista” mencionadas por Guimarães. Trata-se do poema “Apparition”, traduzido por Alphonsus de Guimaraens, incluído na edição de 1938, do livro póstumo do autor, *Pastoral aos crentes do amor e da morte*.

O fato de haver apenas três traduções e poucas referências a Mallarmé no período indica claramente que “parte do simbolismo brasileiro se desenvolveu independentemente do conhecimento da obra de Mallarmé” (GUIMARÃES, 2010, p. 15). Outro fato importante que se depreende é a escolha dos textos: são poemas do jovem Mallarmé, anteriores a seus textos mais herméticos. O poema “Apparition” data de 1863, sendo um dos mais divulgados, publicado inclusive no volume *Poètes Maudits*, de Verlaine. Os outros dois datam de 1864 e foram publicados na coletânea *Le Parnasse Contemporain*, em 1866. Enfim, como aponta Antonio Candido ao se referir a sua época de juventude: “o Mallarmé apreciado era o menos hermético. Pouca gente enfrentava o ‘Coup de dés’, que, aliás, era de difícil acesso” (MELLO E SOUZA, 1993, p. 118).

Essa situação prossegue mais ou menos inalterada ao longo das décadas seguintes. A única inclusão de Mallarmé numa antologia de poesia é, em 1936, na antologia *Poetas de França*, de Guilherme de Almeida, na qual se encontra, além de “Brise marine”, o mesmo poema “Apparition” já traduzido por Alphonsus de Guimarães.¹

¹ Não foram encontradas referências ao poeta francês, nem na antologia *Musa Francesa* (1917) de Álvaro Reis, nem na *Antologia de tradutores* (1932), de Olegário Mariano, as duas antologias de poesia francesa no Brasil consultadas anteriores ao trabalho de Guilherme de Almeida. Quanto à *Antologia de poetas franceses* (1950)

2. Um Mallarmé moderno

A partir dos anos 1940, começa a haver uma gradativa mudança no modo de se perceber a obra do poeta francês no Brasil. Por exemplo, em 1942, Manuel Bandeira profere, na Academia Brasileira de Letras, sua conferência “O Centenário de Stéphane Mallarmé” (BANDEIRA, 1958), que parece ser o primeiro texto longo importante sobre Mallarmé no Brasil. Bandeira destaca a poesia de circunstância do poeta francês, bem a seu gosto, mas também evidencia a concepção orquestral da poesia mallarmeana com a “percepção de uma musicalidade em termos estruturais”, que será central nas leituras modernas de Mallarmé. Há também a publicação, no ano seguinte, por Otto Maria Carpeaux, de “Situação de Mallarmé” (CARPEAUX, 1943), em que faz um primeiro esforço brasileiro de apresentação de *Un coup de dés*, além de apontar para o fato de Mallarmé “tornar-se o poeta do século XX”. É, contudo, a partir do movimento concretista que Mallarmé passa a ocupar outro lugar no sistema literário brasileiro.

Antes de traduzir parte da obra poética de Mallarmé, os concretistas, na elaboração de sua própria poética, deram destaque ao poeta francês, conferindo-lhe uma centralidade que ainda não conhecia. Em “Contexto de uma vanguarda”, publicado originalmente em 1960, Campos, consciente de seu papel histórico, declara:

O pensamento poético de determinados autores estrangeiros (Mallarmé, Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound), nunca antes relacionados num mesmo contexto e para propósitos definidos, foi pôsto criticamente em função das necessidades criativas de uma poesia brasileira (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1965, p. 151).

Não há praticamente nenhum artigo do grupo em que não figure o nome do poeta. No “Plano-piloto para a poesia concreta”, de 1958 (CAMPOS PIGNATARI e CAMPOS, 1965, p.156-158), eles indicam seus precursores. O primeiro é Mallarmé (*Coup de dés*), segundo os autores, “o primeiro salto qualitativo: *subdivisions prismatiques de l'idée*; espaços (*blanc*) e recursos tipográficos como elementos substantivos da composição.” Três anos antes, em “A obra de arte aberta” (CAMPOS PIGNATARI e CAMPOS, 1965, p. 28), após apontar como “eixos radiais as obras de Mallarmé (*Un coup de Dés*), Joyce, Pound e Cummings”, Haroldo detalha os motivos que o levam a considerar o poema-constelação de Mallarmé um texto tão emblemático e fundador para o movimento concretista:

A concepção de estrutura pluridividida ou capilarizada que caracteriza o poema-constelação mallarmeano, liquidando a noção de desenvolvimento linear seccionado em princípio-meio-fim, em prol de uma organização circular da matéria poética, torna perempta toda relojoaria rítmica [...] que se apóie no hábito metrificante. (CAMPOS, PIGNATARI e CAMPOS, 1965, p. 28).

É a nova concepção rítmica do texto mallarmeano que chama a atenção de Haroldo, sua ruptura com a linearidade sintagmática que se dá pela disposição tipográfica. A composição mallarmeana também se destaca, para Haroldo, pela sua regulação. Em “Da fenomenologia da composição à matemática da composição”, de 1957, ele precisa: “A poesia concreta caminha para a rejeição da estrutura orgânica em prol de uma estrutura matemática (ou quase-matemática)” (PIGNATARI e CAMPOS, 1965, p. 91). Essa poesia da matéria e da matemática teria sido plenamente desenvolvida pelos concretistas, pois, acrescenta, “até a

de Raimundo Magalhães Jr., ela retoma apenas as traduções de Batista Cepelos, Alphonsus de Guimaraens e do próprio Guilherme de Almeida acima mencionadas, não acrescentando nenhuma nova tradução.

sensação do limite, a poesia concreta empenhou-se em levar até as últimas consequências o projeto mallarmeano”.

3. “Salut”: o Mallarmé moderno em tradução

No momento, contudo, de traduzir Mallarmé, os concretistas não se concentram apenas no *Coup de dés*. Augusto de Campos, em seu ensaio “Mallarmé: o poeta em greve”, originalmente publicado em 1967, retoma a classificação, proposta em 1957 por Mário Faustino no texto “Stéphane Mallarmé” (FAUSTINO, 2004), em que faz uma apresentação do poeta, seguida de traduções suas, de José Lino Grünwald (para trecho de *Igitur*) e de Ecila de Azeredo (para o prefácio de *Un coup de dés*). Guimarães interpreta o trabalho de Mário Faustino como:

Uma exposição abrangente da produção de Mallarmé, que é dividida em diferentes etapas, bem caracterizadas e exemplificadas. Tem-se aí uma leitura de Mallarmé que não só se faz com instrumentos atualizados (refere, por exemplo, o livro de Robert Greer Cohn²), mas se mostra atenta à sua presença contemporânea e futura (GUIMARÃES, 2010, p. 45).

A importância do ensaio de Faustino é enorme. Nele, a obra de Mallarmé é dividida em quatro etapas: a) uma primeira parnasiano-simbolista (com ecos de Baudelaire e Rimbaud); b) uma segunda em que se reconcilia com o francês de Racine e antecipa Valéry; c) um terceiro em que surge o “grande Mallarmé” de seus sonetos mais audazes, de “Salut”, de *Hommages et Tombeaux*; d) o “derradeiro Mallarmé” de *Igitur* e de *Un coup de dés*. Complementando que o “último e o penúltimo Mallarmé é que seriam os fundamentais para o leitor atual”.

A referência de Faustino ao poema “Salut” é explícita. É com uma análise desse poema que ele apresenta o terceiro Mallarmé, aquele que “leva a um ponto máximo, até hoje não mais atingido, uma linguagem (a poética) e uma língua (a francesa)” (FAUSTINO, 2004, p. 165). Faustino dedica as páginas seguintes de seu ensaio ao poema, aqui também reproduzido:

Rien, cette écume, vierge vers
À ne désigner que la coupe;
Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.

Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut

Solitude, récif, étoile
À n'importe ce qui valut
Le blanc souci de notre toile.

Faustino destaca inúmeros aspectos do poema. Começa compreendendo-o como “um objeto vivo, um objeto novo”. Chama a atenção o destaque que dá ao termo “objeto”. Apesar

² Publicado em 1951.

de se tratar de um soneto, escrito em tradicionais octossílabos respeitando todas as regras da versificação francesa, Faustino não se furta a dizer que:

A própria forma (é inexplicável) do poema – se impõe a todas as nossas vistas (imagem, ouvido, idéia), a todo nosso nervo óptico, como ao mesmo se impõe um cristal de gelo, um estrela no espectro, um pássaro subitamente colhido pelo olhar; (FAUSTINO, 2004, p. 166).

Em vez de se debruçar sobre a sintaxe inusitada de Mallarmé, suas inversões, elipses ou enumerações, Faustino opta por imediatamente reificar o poema. Objetualizado ele se “impõe” e, uma vez, fixado como “cristal”, “pássaro” ou “estrela” ele se torna “ideograma”:

Verdadeiros ideogramas (o poema inteiro é um ideograma, isto é, aproximadamente, uma imagem-conjunto-de-imagens, entreligadas de todas as maneiras, e que choca nossas percepções tanto por cada uma das partes como por um todo que é a soma dessas partes mais alguma coisa) como

solitude, récif, étoile

três palavras soltas mas que tanto e tão inexplicavelmente se relacionam que passam a ser, também, qualquer coisa como

solituderécifétoile,

um todo novo, onde cada parte é válida (e se acende e reacende como num anúncio luminoso) e onde o todo é mais alguma coisa que a soma das partes (FAUSTINO, 2004, p. 167).

A explicação pelo ideograma lança imediatamente Mallarmé para dentro do paideuma poudiano, interligando-o com a discussão anterior de *Um lance de dados* e das “subdivisões prismáticas da ideia”. A estrela, ao invés de constelação, é “anúncio luminoso”, mais pop, é certo, numa reatualização do que seria o “novo”, mas dentro de uma chave mais do que nunca moderna. Faustino conclui sua apresentação de “Salut” como segue:

A tradução e a traição em insuficiente linguagem linear desse poema seria: Nada, esta espuma, virgem verso, designando apenas a taça (*coupe* significa aí, simultaneamente, taça, fonte, corte – corte de verso, também e sobretudo –, traçado, esboço, ação de partir as cartas de um baralho etc.; uma ambigüidade dessas que servem não para obscurecer, mas para enriquecer e personalizar a palavra); igual como ao longe se afoga uma tropa de sereias, muitas delas às avessas, ao contrário. Navegamos, oh meus diversos (outra ambigüidade) amigos eu já sobre a popa, vós a dianteira faustuosa corta o fluxo de raios e de invernos; uma bela embriaguez se apossa de mim, que não temo nem mesmo seu balouço (balouço de navio e de quem está bêbedo) de erguer de pé esta saudação – ao que quer que tenha valido a branca inquietação de nossa tela (FAUSTINO, 2004, p. 167-168).

Nessa, que é muito provavelmente a primeira tradução do poema no Brasil, há, por parte do crítico-tradutor, por um lado, uma insatisfação com seu projeto de “tradução e traição em insuficiente linguagem linear” e, por outro, uma premência em não só apresentar o texto mas explicá-lo, apontando, por exemplo, para a riqueza de algumas de suas ambigüidades. O trabalho empreendido, sobretudo por Augusto de Campos e por José Lino Grünwald, parece responder a necessidades apontadas por Faustino.

Com efeito, o trabalho de tradução da obra poética de Mallarmé empreendido pelo grupo concretista seguirá de perto as indicações de Faustino, concentrando-se nos poemas que o crítico destaca em sua apresentação. Augusto de Campos retoma à risca, em sua seleção, os

poemas apontados por Faustino como sendo os mais importantes, dentre os quais se encontra “Salut”, que traduz da seguinte maneira:

BRINDE

Nada, esta espuma, virgem verso
A não designar mais que a copa;
Ao longe se afoga uma tropa
De sereias vária ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos
Amigos, eu já sobre a popa
Vós a proa em pompa que topa
A onda de raios e de invernos;

Uma embriaguez me faz arauto,
Sem medo ao jogo do mar alto,
Para erguer, de pé, este brinde

Solitude, recife, estrela
A não importa o que há no fim de
Um branco afã de nossa vela (MALLARMÉ, 1991, p. 33).

Diferentemente de Faustino, Augusto de Campos retoma o sistema métrico e estrófico de Mallarmé. As rimas também se encontram na reescrita de Augusto de Campos com algumas argutas nuances “popa/topa” “estrela/vela”. Com o intuito de produzir esquema rímico bastante próximo ao original, há na tradução algumas alterações semânticas significativas. Na segunda estrofe, a transformação de “*divers*” em “fraternos”, ou do verbo “*couper*” (cortar) em “topar” são consideráveis. Há ainda a tradução de “*toile*” por “vela”, que poderia, como o fez Faustino, ter sido traduzido por “tela” sem nenhum prejuízo metrorrímico. Trata-se, de todo modo, de projeto tradutório pautado por um desejo de forma e de erguer, em português, um brinde à poesia moderna de Mallarmé.

Outro membro do grupo concretista que se debruçou sobre a obra de Mallarmé foi José Lino Grünewald, que, depois de colaborar com Mário Faustino em seu ensaio, publicou: um trecho de *Igitur* e, justamente, outra tradução de “Salut”, incluída em seu volume *Transas, traições, traduções*, em 1982, e retomada em sua edição de *Poemas*, em 1990. Nessa segunda edição, seleciona sete poemas de Mallarmé, que também se encontram dentre aqueles considerados “grande poemas” por Mário Faustino. Grünewald acompanha cada uma de suas sete traduções de longas notas em que explica e comenta cada um dos poemas e algumas de suas escolhas tradutórias.

Em relação a “Salut”, Grünewald, primeiramente, situa o contexto histórico de produção do poema, recitado por Mallarmé em 1893, quando presidiu o banquete de aniversário da revista *La Plume*. Grünewald retoma uma extensa fortuna crítica que vai desde a leitura do poema de Charles Mauron, que o interpreta como um poema de circunstância, até leituras mais arrojadas como a de Wallace Fowlie, de Albert Thibaudet, ou ainda as de Charles Chassé ou Guy Michaud. De modo muito mais aprofundado, a maioria dos críticos retomados por Grünewald veem em “Salut” aspectos que se aproximam da leitura de Faustino.

Albert Thibaudet, por exemplo, conforme Grünewald: “alega que o terceto final não seria bem uma frase, porém uma constelação de 15 palavras em volta da página em branco” (MALLARMÉ, 1990, p. 14). Sobre Charles Chassé, Grünewald comenta que, segundo o crítico francês, para Mallarmé o “objetivo era conferir aos versos sensações semelhantes àquelas proporcionadas pelas música” (MALLARMÉ, 1990, p. 14) Subdivisões prismáticas,

sobreposições redes múltiplas de sentido, Grünewald deixa os críticos apontarem para esses caminhos. Grünewald acrescenta:

Guy Michaud chama a atenção para o engenhoso jogo de palavras, mormente em torno do termo *vers* (verso), ou seja, além de *vers*, *divers*, *hivers*, *envers*, mais do que rimas ricas a auto-reiteração do verso, aspecto, aspecto do poema sobre o poema.

Grünewald considerou esse um dos aspectos centrais a ser retomado em sua tradução, como se pode notar:

Nada, esta espuma, virgem verso
Apenas denotando a taça;
Como longe afogam-se em massa
Serias em tropa ao inverso.

Navegamos, ó meus diversos
Amigos, eu já sobre a popa,
Vós à proa que rompe em pompa
As vagas de trovões adversos.

Empenho-me em pura voragem
Sem mesmo temer a arfagem
A, de pé, este brinde erguer:

Solitude, recife, estrela,
A não importa o que valer
O alvo desvelo de nossa vela.

Grünewald, assim como Augusto de Campos, de quem compartilha os princípios tradutórios, opta por tradução rimada e metrificada em que é possível reconhecer a estrutura estrófica do poema de Mallarmé. Em certa medida ele radicaliza a busca de uma equivalência estrutural, como se pode notar pelo modo como traduz as rimas em “*vers*” do original. Ciente do problema que enfrenta, e situando-se claramente dentro de uma determinada tradição crítica e teórica, ele explica na conclusão de comentário sobre “*Salut*”:

Críticos ou especialistas de formação heterogênea, como Ezra Pound, Walter Benjamin ou Roman Jakobson, chegam a conclusões análogas quanto ao problema da tradução, em especial a poesia: a) traduzir é trair (ou seja, trair o necessário ao nível semântico, a fim de que sejam mantidos os efeitos e a estrutura significante); b) tradução é um problema de forma, ou seja, adaptação idiomática de um problema estrutural. Assim é que, neste poema, a fim de sustentar em português o citado propósito estrutural na oitava linha, em lugar de verter diretamente a palavra *hivers* para o equivalente de significado, *invernos*, preferimos lançar a palavra *adversos*, que assim sustenta a reiteração dos versos auto-referentes nas quatro linhas dos dois primeiros quartetos.

A citação de Grünewald interessa, primeiramente, por retomar os princípios teóricos do projeto tradutório formalista dos concretistas. Grünewald, de modo bastante simplificado, diz ser a tradução “um problema de forma”, compreendido como “adaptação idiomática de um problema estrutural”; identificando em Benjamin, Pound e Jakobson, sem nuances, uma mesma concepção de “problema estrutural”. O “problema estrutural” específico do poema seria a ressonância de “*vers*” nas rimas de Mallarmé, produzindo uma espécie de metapoema.

Essa recursividade justificaria a “traição” semântica e a substituição de “invernos” pela adjetivação das vagas e trovões em “adversos”.

A argumentação é boa e coerente com a poética formalista do traduzir em jogo, entretanto, no mesmo parágrafo em que comenta a questão estrutural envolvendo as rimas em “*vers*”, Grünewald, logo em seguida, também assinala:

Identicamente, aduzimos, está a rima do primeiro com o último verso do terceto final, quando *étoile* (estrela) reaparece em *notre toile* (notre-étoile), enquanto a palavra *toile* pode significar, ao mesmo tempo, toalha e vela e a brancura alusiva à página em branco sobre a qual sempre medita o poeta.

Nesse caso, contudo, prefere Grünewald, assim como Augusto de Campos, uma tradução que remetesse mais diretamente ao barco, ao invés de alçar a “tela” rumo a sua ambiguidade. A “traição semântica”, nesse caso, não se explica ou se justifica, pois a própria explicação do tradutor, em seu paratexto, aponta para caminho distinto daquele de sua escolha tradutória.

De todo modo, o que se nota em ambos tradutores é a realização, na tradução, do projeto de Mário Faustino de dar a Mallarmé outro lugar no sistema literário brasileiro. Esse projeto vem acompanhado da afirmação de um modo de traduzir em que a forma é entendida como o grande parâmetro. O processo de incorporação de Mallarmé dentro de um horizonte mais vanguardista e formalista acima descrito dominou a cena nos anos 1980 e 1990, como ilustram bem duas outras traduções de “Salut”.

A primeira é de Dante Milano, poeta da geração de Murilo Mendes e de Drummond. Ele inclui dois poemas de Mallarmé – uma vez mais “Salut” (traduzido por “Saudação”) e de “Herodiade” a Cena II – em seu volume *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*, publicado em 1988. A escolha dos poemas corresponde à fase do “grande Mallarmé” a que se refere Faustino. Em relação a seu projeto tradutório, Milano traduz “Salut” como segue:

SAUDAÇÃO

Nada, esta espuma, virgem verso,
Apenas designando a copa;
Tal mergulha ao longe uma tropa
De sereias, uma ao inverso.

Nós navegamos, meus diversos
Amigos, eu atrás na popa;
Vós na proa que alta galopa
Contra o inverno e raios adversos.

Nesta bela embriaguez me lanço
Sem mesmo temer o balanço
A erguer a saudação de pé

– Solitude, recife, estrela –
Ao que for digno, a tudo que é
O branco afã de nossa vela.

Essa tradução, em que se verifica talvez um maior grau de aderência semântica, segue pautada pela busca de uma correspondência formal. Uma vez mais, o esquema métrico, rímico e estrófico corresponde ao do poema de Mallarmé. Dante Milano parece ter tido acesso às traduções anteriores pelo modo como incorpora, por um lado o “adversos” que se encontra em Grünewald e o verso final “Branco afã de nossa vela”, idêntico ao de Augusto de Campos e relativamente descolado de Mallarmé.

Os ecos de Augusto de Campos também aparecem numa quarta tradução de “Salut”, publicada por Cláudio Veiga em sua *Antologia da poesia francesa*. Na seleção que faz dos poemas de Mallarmé, Cláudio Veiga inclui quatro sonetos – “Brise marine”, “Le vierge, le vivace”, “Ses pures ongles” e “Salut” – e o curto poema “Sainte”. Todos os cinco poemas escolhidos por Veiga já haviam sido por Augusto de Campos, sendo Augusto, ao que tudo indica, o primeiro tradutor brasileiro de quatro deles. Veiga, aliás, reconhece a importância do trabalho dos irmãos Campos em relação à tradução de Mallarmé no Brasil:

No momento, é aos irmãos Campos que a poesia de Mallarmé está devendo sua vigência em língua portuguesa. Em *Mallarmagem* Augusto de Campos reuniu mais de vinte versões de sua autoria. E Haroldo de Campos fez a transposição de *Un coup de dés*. Décio Pignatari ofereceu uma original tradução, ou melhor *tridução*, de “L’Après-midi d’un Faune”. (VEIGA, 1999, p. 235).

No momento de traduzir o poema, Veiga também opta por um projeto tradutório em que a rima, a métrica e a estrutura estrófica do poema de Mallarmé são retomados. Apesar de sua tradução ser posterior, as soluções de Veiga não chegam a impressionar:

BRINDE

Nada, esta espuma, virgem verso
Tão-só a taça nomeando;
Como além sereias em bando
Se afogam muitas ao inverso.

Navegamos, ó meus fraternos
Amigos, eu já estando atrás,
Na altiva proa vós cortais
Fluxos de raios e de invernos.

Pela ebbiez eu sou levado
Sem rechar o seu gingado
A erguer de pé a saudação

A toda coisa que revela,
Recife, estrela, solidão,
A inquietação da branca vela.

Para uma tradução que almeja um grau de identidade com o texto de partida, as escolhas de Veiga são, por vezes, problemáticas. A sintaxe confusa de “além sereias”, por exemplo, traduz mal o “*sirènes mainte*” de Mallarmé. Curiosa também é a escolha pela manutenção de “brinde” no título e a tradução de “*salut*”, no corpo do poema, por “saudação”, em posição de destaque na rima. Há, contudo, o insuspeitado “gingado” do barco, que se torna sugestivo quando se sabe da origem baiana do tradutor. Enfim, menos sugestiva é a “branca vela” do final, em substituição à “inquietação branca” (*blanc souci*) de Mallarmé. A referência à tradução de Augusto de Campos aparece no ressurgimento dos irmãos “fraternos”. Veiga, aliás, diferentemente dos tradutores anteriores, parece o menos atento aos jogos sonoros e sintáticos do poema.

Vale, por fim, lembrar que o poema “Salut” traduzido por Grünwald reaparece em *Poetas franceses do século XIX*, a segunda grande antologia dedicada à poesia francesa no Brasil na segunda metade do século XX. Nela, Grünwald retoma suas traduções de Mallarmé, fazendo dele o poeta mais representativo do século, por ser ele o autor com o maior número de poemas na antologia. Assim, o que se nota é que o destaque dado a Mallarmé passa a ser outro, de poeta ausente nas primeiras antologias, a poeta pouco representativo nos

anos 1940-1950, Mallarmé passa a ocupar lugar de destaque em antologias do final do milênio.

Essa mudança de lugar está diretamente ligada ao projeto do grupo concretista, que inventou uma outra poética (moderna e do traduzir) no Brasil e que teve no ensaio de Mário Faustino uma fonte importante para resignificar Mallarmé, como esta breve análise das traduções do poema “Salut” procurou ilustrar.

4. Referências bibliográficas

ALMEIDA, Guilherme. *Poetas de França*. 4. ed. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1965.

BANDEIRA, Manuel. O Centenário de Stéphane Mallarmé. In: _____. *Poesia e prosa*. Tomo 2. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958.

CARPEAUX, Otto Maria Carpeaux. Situação de Mallarmé. In: _____. *Origens e fins*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1943.

CAMPOS, Haroldo. Da tradução como criação e como crítica. In: _____. *Metalinguagem*. São Paulo: Cultrix, 1976.

CAMPOS, Augusto; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.

FAUSTINO, Mário. Poesia não é brincadeira. In: *Artesanatos de poesia*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. *Brinde Fúnebre e outros poemas*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

_____. Presença de Mallarmé no Brasil. In: _____. *Reescritas e Esboços*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2010.

MALLARMÉ, Stéphane. *Mallarmé*. Organização tradução e notas de Augusto de Campos, Décio Pignatari, Décio e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Poemas*. Tradução e notas de José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. As transfusões de Rimbaud. In: LIMA, Cardoso (Org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: UERJ, 1993. p. 110-123.

MILANO, Dante. *Poemas traduzidos de Baudelaire e Mallarmé*. Rio de Janeiro: Ed. Boca da Noite, 1988.

PAES, José Paulo. *Tradução a ponte necessária*. São Paulo: Ática, 1990.

VEIGA, Cláudio Veiga. A tradução da poesia francesa no Brasil. In: _____. *Antologia da Poesia Francesa*. Rio de Janeiro: Record, 1999.